

Das Gebrauchsmelodram

1. Zur Gattungsproblematik

Wer vom Theatremelodram spricht, muß von vornherein klarstellen, welche musikalisch-literarische Gattung er damit meint: das selbständige Bühnenmelodram, das in reiner und in erweiterter Form auftritt (mit Gesängen), oder das Nummernmelodram, das ebenfalls in zwei Gruppen zu gliedern ist: eine für Opern und Singspiele, die andere für Sprechspiele. Es ergeben sich somit vier Erscheinungsformen unserer Gattung:

I. Selbständig, a) ohne Gesang, b) mit Gesang

II. Unselbständig (Nummernmelodram), a) in Opern oder Singspielen, b) in Sprechspielen

Von diesen vier Erscheinungsformen ist nur die erste leidlich erforscht: das große und reine Melodram (mit unterschiedlichen Benennungen), das in Georg Bendas epochemachenden Werken von 1775 und ihren unmittelbaren Nachahmungen repräsentiert ist.¹ Hier sollte ohne Gesang die Ausdruckshöhe einer Oper erreicht werden. Für die zweite genannte Form (I b) wurde dieses Ziel ohne Solosänger angestrebt. Chöre bilden nun die eigentliche Alternative zum musikalischen Sprechen. Das (kleine) Nummernmelodram II a/b (ebenfalls terminologisch offen) hat punktuelle Aufgaben: einer Szene bzw. einem Auftritt einen Nachdruck zu geben, der so anderweitig nicht zu erreichen war.

Das Gebrauchsmelodram steht als eine Praxis, die sich noch nicht zur Form verfestigt hat, etwas außerhalb unserer Systematik. Das Verfahren gibt sich weder (groß) noch als (Nummer), sondern verbindet wie von ungefähr das Reden zur Musik mit einer Szene oder einem Szenenteil und bleibt Episode. Mit dem Begriff «Gebrauchsmelodram» beziehen wir uns auf eine Existenzform von Musik, wie sie Heinrich Besseler mit Blick auf die Jugendbewegung 1925 beschrieben hatte: «Der Komponist tritt völlig zurück. Name und Person sind belanglos. Er betreibt seine Sache als Handwerk oder Geschäft, ohne auf Originalität Wert zu legen».²

Von den vier genannten Grundformen des Bühnenmelodrams, zwischen denen natürlich mancherlei Übergänge vermitteln, hat Typ II b am deutlichsten gebrauchshafte Züge. Zwar trägt nun ein Komponist die Verantwortung. Doch neben den anderen Musikstücken eines Sprechdramas — Ouvertüre, Zwischenakte, Einlagelieder³ — wirkt die melodramatische (Nummer) entweder sehr kurz oder sonst musikalisch karg: eben gebrauchshaft.

2. Deutsche Belege 1620

Von den Vorformen des Bühnenmelodrams hat nur das «Schuldrama der Protestanten und Jesuiten» einige Beachtung gefunden.⁴ Man muß aber für den deutschen Kulturraum auch die Wanderbühne berücksichtigen. Eine Textsammlung von 1620 zeigt die mit dem Gebrauchsmelodram verbundenen besonderen szenischen Effekte und die entsprechenden Grundsätze zur Aufführungspraxis. Es handelt sich um drei Belege in sechs Komödien.⁵ Im *Verlorenen Sohn* ist das Melodram Bestandteil einer Wirtshausszene, in welcher der arglose Gast vollständig ausgenommen wird: Liebe, Trunk und Musik machen ihn wehrlos. Die Musik begleitet sein «heimliches» Reden mit der gierigen Wirtstochter.⁶ Eine ähnliche Situation im *Fortunatus* schildert das Einschlafen des Helden, seine Beraubung und seine Verzweiflung darüber.⁷ Viermal setzt der reuige Andolosia mit schmerzlichen Ausrufen an. Beim vierten Mal fordert er die Musikanten zur Beendigung ihrer lieblichen Musik auf, denn seine Seele sei «betrübet bis an den Todt».

In allen drei Belegen handelt es sich um geigerische «Inzidenzmusik». Die Klänge gelten als «lustig», «lieblich», als belebend, sind aber durch leise Tongebung der Sprache untergeordnet. Zum Wirtshausesgespräch heißt es ausdrücklich: Die Spielleute «fangen wieder an, geigen gar submissè, also daß man dabey reden kan». Da um 1620 Paduana und Galliarda die wichtigsten Gattungen für die deutsche Streichermusik waren, wird man sie für den dramatischen Hintergrund voraussetzen dürfen.

Schon diese wenigen Auskünfte zum Gebrauchsmelodram zeigen grundsätzliche Unterschiede zu den komponierten (Werken):

1. Die Verbindung mit Inzidenzmusik. Das Musikensemble befindet sich sichtbar auf der Bühne, bildet einen szenischen (Charakter), ist kein davon unabhängiges (Medium).

1 Wolfgang Schimpf, *Lyrisches Theater. Das Melodram des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1988, S. 26-32.

2 Heinrich Besseler, «Grundfragen des musikalischen Hörens», in: *Jahrbuch Peters* 1925, Leipzig 1926, S. 39.

3 Vgl. die Systematik bei Adolf Aber, *Die Musik im Schauspiel. Geschichtliches und Ästhetisches*, Leipzig 1926, S. 8.

4 Hermann Rauhe, Art. «Melodram», in: *MGG* XVI, 1979, Sp. 1257.

5 Herausgegeben von Manfred Brauneck als *Spieltexte der Wanderbühne* I, Berlin 1970. Zur Frage von Herkunft und Verfasserschaft: Gustav Fredén, *Friedrich Menius und das Repertoire der englischen Komödianten in Deutschland*, Stockholm 1939.

6 *Spieltexte*, S. 100.

7 Ebd., S. 160f.

2. Die Haltung «d'une teneur» im Nennen jeweils nur eines Ausdrucksbereichs.
3. Die starre Gleichzeitigkeit konträrer Affekte (in dem Andolosia-Monolog): liebliche Musik zur Verzweiflungsrede. Diese «Linearität» verschmilzt nicht die Künste, sondern unterdrückt eine von ihnen: natürlich die Instrumentalmusik, die das Schildern von Seelenregungen noch nicht beherrscht.
4. Das abrupte Aufhören der Verbindung von Rede und Musik, das etwas anderes ist als die komponierte «Unterbrechung».

3. Dynamik

Die dynamischen Angaben von 1620 passen nicht schlecht zum Ausdruck der «Heimlichkeit» in den betreffenden Szenen. Doch primär haben sie eine praktische Aufgabe. Sie verweisen dabei auf ein im Melodram grundsätzliches Problem. Die einem ganz anderen Äußerungs- und Wahrnehmungsideom entstammenden Klänge geben der Sprache eine Aura und gefährden gleichzeitig ihren rationalen Gehalt. Die Aufmerksamkeit des Hörers ist gespalten. Im Extremfall wird ihn entweder die Musik oder die Sprache stören. Erst die vielfältige Abwechslung zwischen den beiden Mitteilungsbereichen schafft eine gewisse Ordnung. Doch sie erfordert genaue Regelungen hierfür und für die gelegentliche Gleichzeitigkeit von Sprache und einer auf statische Klänge reduzierten Musik, im Idealfall eine Partitur, die aber für unsere Belege nicht vorausgesetzt werden kann. So blieb tatsächlich nur die äußerst leise Musikuntermalung als Ausweg.

Laute und kräftige Klänge benutzte das Sprechdrama für ganz andere Aufgaben: zur Kennzeichnung eines Ortes oder einer Handlungsstation — abseits vom Dialog: musikdramatische Signale gewissermaßen. Geradezu programmatisch hält eine weitere szenische Bemerkung diese Aufgabenteilung fest: Thomas Campions *Lord's Maske*, ein vielbeachtetes Festspiel zur englisch-pfälzischen Fürstenhochzeit von 1613. Orpheus vertreibt «Mania» (und damit «a loud phantastic tune» zu ihrem tänzerisch-pantomimischen Auftritt) durch «a very solemne ayre, which they [= die Musiker] softly played, while Orpheus spake».⁸

Wir begegnen Mania und Orpheus sinngemäß wieder im wilden und im sanften Melodram des 18. Jahrhunderts. Jenes dient dem Ausdruck von Wut und verbindet sich mit einem sehr raschen Tempo. Die gehäufte und rasche Folge von Ausrufungszeichen im Sprechtext spiegelt sich in vielen «Unterbrechungen» und in kräftigen Kadenzschlägen, wohingegen die Sanftheit sich im Kantabile und leiser Tongebung äußert. Beides folgt bei Benda unvermittelt aufeinander in vielfachem Wechsel. So entsteht der zerrissene Gestus seiner großen Duodramen. Doch der Wesensunterschied zwischen Mania und Orpheus bleibt spürbar: Von ihrer Psyche her ist Medea eher wild, Ariadne eher sanft. Und entsprechend gestaltete Wolfgang Amadeus Mozart — begeistert von Bendas «Erfindung»⁹ — die beiden Nummernmelodramen («Melologhi») seines Singspiels *Zaide* KV 344 von 1779/80: Wild gebärdet sich der Sultan nach der Entdeckung von Zaides Flucht, sanft wirkt der jugendliche Liebhaber Gomatz, der sich von der Sklavenarbeit in den Schlaf rettet.¹⁰

4. Somnium musicale

Wie das Sprechtheater brauchte das Musiktheater «Inzidenzmusik», darunter solche zum Einschlafen des Helden. Sie beruhte auf einer Alltagserfahrung: Wer es sich leisten konnte, ließ sich musikalisch (in Schlaf wiegen).¹¹ Für die Geschichte des Melodrams hat die musikalische Gestaltung dieses Vorgangs insofern besondere Bedeutung, als darin eine harmonische Lösung des immanenten Problems einer Verbindung von sprachlicher Prosa und Instrumentalmusik gespiegelt erscheint. Die einander widerstrebenden Kunstmittel lösen sich allmählich wieder voneinander. Sprache beginnt, läßt immer mehr Musik ein, diese bleibt übrig. Man könnte vermuten, diese Rücknahme des Melodrams im Melodram sei schon im Bereich des «Gebrauchs» erfolgt.

Doch erstens macht sich auch hier der Unterschied zwischen funktionaler und darstellender Musik bemerkbar — komponierte *Somnia* sind mehr als bloß ein Zeichen, sie «bedeuten» etwas und wollen sich entfalten —, und zweitens ist «Schlaf» eine ungenaue Sammelbezeichnung für einen Vorgang, dessen mindestens vier Phasen (einschlafen, fest schlafen, unruhig schlafen, langsam erwachen) eine durchaus dramatische Entwicklung ergeben können. Drittens spiegelt der Schlaf Ideologien: Er ist «des Todes Bruder»¹² oder ein Versagen des zur Wachsamkeit verpflichteten Christen. Und die Traumbilder — Ängste oder Verheißungen — ließen sich durchaus dingfest machen und zu eigenen Szenen ausbauen.

Der Inhalt eines komponierten Schlafs wurde unterschiedlich verdeutlicht: Meist schildert der Held selbst seine Verfassung, bevor er sich niederlegt, so in Mozarts erstem *Zaide*-Melodram oder in Ludwig van Beethovens *Egmont* op. 84. Beide Komponisten gehen von der Vorstellung «Des Todes Bruder» aus und vom Topos «himmlische Musik». Sprache (und zumal Prosa) entspricht dem Jammertal, Klänge entrücken. Der Hörer voll-

8 *The Works of Thomas Campion*, hrsg. von Walser R. Davis, New York 1970, S. 251.

9 Brief vom 12. Nov. 1778 an den Vater, in: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen II*, Kassel 1962, S. 505f.

10 Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Opern und Singspiele X*, vorgelegt von Friedrich-Heinrich Neumann, Kassel 1957, S. 64-70 und S. 5-11.

11 Schon im alten Rom: vgl. Günther Wille, *Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967, S. 445.

12 Umkehrung des vielerörterten Topos vom Tod als des Schlafes Bruder, der u.a. durch Johann Sebastian Bachs Schlußchoral (Johann Franck, 1653) der *Kreuzstabkantate* BWV 56 musikgeschichtlich bekannt ist.

zieht diesen Gedankengang leicht nach. In Egmont verkörpert sich dann eine persönlich-politische Vision, die dem Schlafenden zuteil wird – ein altes Gestaltungsmittel der Oper. Melodram und Pantomime, ohnehin benachbart, finden sich zusammen. Da der Schläfer sich bewegt, erlaubt auch dies Rückschlüsse. Oft hat er einen Zeugen, der den Schlaf kommentiert: Theseus bei Benda, Zaide bei Mozart. In Gotha entstand durch den indirekten Dialog zwischen der unruhig schlafenden Ariadne, die schließlich durch Seufzer und Rufe ihre Träume selbst verdeutlicht, und dem hellwachen, fluchtbereiten Griechen schon in dieser ersten Szene eine gewaltige Spannung. Mozart glättet singspielhaft: Alle Dramatik bleibt dem Einschlafmonolog vorbehalten. Den Schlaf selbst begleitet eine liebevolle Schlummerarie, wobei sich der Besungene erst am Ende «im Schlafe beunruhiget».

Blicken wir von hier aus auf das Gebrauchsmelodram von 1620 zurück, so wird der qualitative Unterschied zwischen Sprech- und Musiktheater deutlich. Dort ermöglicht der Schlaf den einschichtigen Handlungsfortgang: Fortunatus wird beraubt. Hier eröffnen sich Ausblicke: auf eine Seelenverfassung, auf eine Liebesbeziehung, auf Vergangenheit und Zukunft. Das ehemalige «Zeichen» ist selbst eine Geschichte.

5. Wandlungen

Im Zuge der musikalischen Neuorganisation des Sprechdramas im 18. Jahrhundert, deren Grundlagen hier nicht zu erörtern sind, verliert das Gebrauchsmelodram seine idealtypische Prägnanz. Das bloße Arrangement verschwindet. Eine Unmenge von kleineren Komponisten widmet sich der Bühnenmusik und damit auch dem Melodram. Die eingangs gegebene Systematik ist daher jetzt durch gattungsübergreifende Merkmale zu ergänzen. Aus dem Gebrauchsmelodram erhält sich eine gewisse «Beiläufigkeit», die sich von der pathetischen Dramatik in der Benda-Nachfolge deutlich unterscheidet. Ein paar Stichproben mögen genügen.

Der Berliner Hofkapellmeister Friedrich Heinrich Himmel bleibt im Nummernmelodram «Was fesselt mich» (ohne Gattungsbezeichnung) seiner Oper *Die Sylphen* (1806) bei einem einzigen Tempo (Adagio) und bei einem melodischen Grundgedanken, und zwar fast «stets in der gleichen Abfolge der Tonarten»¹³, geht aber vom pp bis zum f.

«Beiläufigkeit» findet man reichlicher im Melodram des musikalisch aufgewerteten Sprechdramas. Beethovens kurzer *Egmont*-Monolog (1809) verharrt in einer Lautstärke (p/pp), ändert aber die Bewegung (Poco sostenuto – Vivace) und unterbricht die Musik.¹⁴ Da «Freude» und «Schmerz» dezidiert erklingen und ein liedartiges Vorspiel eröffnet, hat diese Nummer doch einiges Gewicht.

Felix Mendelssohn Bartholdy hält sich in seinen sechs *Sommernachtstraum*-Melodramen (1842) zwar kompositorisch sehr zurück, baut aber Zitate aus anderen Stellen dieser Schauspielmusik ein¹⁵ – offenbar nach dem Vorbild von Beethovens *Fidelio*-Kerkerszene (1814).¹⁶ Mendelssohns «Unterbrechungen» erlaubten ausgedehnte Sprechpartien.

Auf der anderen Seite zeigt sich Bendas großer Stil verändert. Schauerromantische Effekte kamen vom französischen Melodram, dessen Terminus jedoch nicht einfach mit der Sache (der deklamatorisch-musikalischen Technik) gleichgesetzt werden darf. Waren 1775 die traditionellen Operbestandteile Ouvertüre, Arie, Arioso und Accompagnato im Geiste der Freien Fantasie zerschnitten und ausdrucksstark neu montiert worden, so entstehen nun, zu Beginn des 19. Jahrhunderts, große szenische Einheiten nach Art der Tableaux der Grand Opéra von vornherein aus einem Stil: dem des Melodrams. Franz Schuberts Spiel *Die Zauberharfe* (1820)¹⁷ stellt sechs Melodramen gleichberechtigt sieben anderen musikalischen Blöcken gegenüber: Ouvertüre, Chöre, Finali. Über weite Entfernungen wiederkehrende musikalische Gestalten erfüllen eher die an ein Erinnerungsmotiv geknüpften Erwartungen als das bei Benda kleiner dimensionierten Kompositionen der Fall war.¹⁸ Der Zusammenhalt in den melodramatischen Nummern ist musikalisch stärker ausgeprägt als bei Benda, weniger accompagnato-rezitativisch als symphonisch: Schubert montiert nicht Formpartikel, sondern entwickelt eine Form.

Wir haben eine tour de force durch das weite Gebiet des Bühnenmelodrams unternommen. Man kann darüber streiten, ob das Gebrauchsmelodram die anspruchsvolle Gattungsbezeichnung «Melodram» überhaupt verdient. Es ist ja nicht in vollständigen «Texten» dokumentiert, sondern nur in szenischen Bemerkungen. Dennoch lohnt sich eine Beschäftigung mit ihm. Der diffuse Hintergrund «des Melodramatischen» läßt die anspruchsvollen Verfestigungen der Technik hervortreten und hilft so der Gattungssystematik.

(Universität des Saarlandes)

13 Margit Erfurt-Freund, *Friedrich Heinrich Himmel (1765-1814). Zur Gattungsproblematik deutschsprachiger Bühnenwerke in Berlin um 1800*, Diss. Saarbrücken 1993, S. 242.

14 Der Text erscheint dadurch «in neuer Formation»: vgl. Schimpf, *Lyrisches Theater*, S. 86. — Die Komposition erforderte offensichtlich weniger Arbeit als etwa zu den Liedern Clärchens: Nur ein Skizzenbeleg ist nachgewiesen (Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 276; Adolf Fecker, *Die Entstehung von Beethovens Musik zu Goethes Trauerspiel Egmont*, Hamburg 1978, S. 108).

15 Friedhelm Krummacher, «Versuch über Mendelssohns Musik zum Sommernachtstraum», in: *Das Problem Mendelssohn*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1974, S. 100.

16 Rauhe, Art. «Melodram», Sp. 1259.

17 Franz Schubert, *Die Zauberharfe*, hrsg. von Rossana Dalmonte, Kassel 1975.

18 Die sieben Eröffnungstakte von Schuberts Ouvertüre kehren im ersten Akt zweimal wieder: S. 99 und 132.